

Universidade de Zagreb

Faculdade de Letras

Departamento de Estudos Românicos

Cátedra de Língua Portuguesa

História, ficção e romance policial: *Agosto* de Rubem Fonseca

Tese de mestrado

Estudante:

Lidija Mesarić

Orientadora:

Dr.sc. Majda Bojić

Em Zagreb, Maio de 2017

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Povijest, fikcija i kriminalistički roman: *Kolovoz* Rubema Fonsece

Diplomski rad

Studentica:

Lidija Mesarić

Mentor:

Dr.sc. Majda Bojić

U Zagrebu, svibanj 2017.

Sumário:

1.	Introdução.....	1
2.	Rubem Fonseca	2
3.	O romance <i>Agosto</i>	3
3.1.	Enredo	3
3.2.	Estilo.....	5
4.	Entre a história e a ficção	7
5.	História, ficção e romance policial – o romance <i>Agosto</i>	9
5.1.	Fatos históricos reais	9
5.2.	Romance histórico	18
5.3.	Romance policial.....	21
5.3.1.	Origens e transformações	21
5.3.2.	Estrutura dos romances policiais	24
5.3.3.	Análise:.....	27
6.	Conclusão	36
7.	Bibliografia.....	39

Resumo

Este trabalho propõe uma análise da obra *Agosto* do autor brasileiro Rubem Fonseca, que pesquisa as características de dois gêneros do romance nos quais *Agosto* supostamente se pode enquadrar: o romance policial e o romance histórico. São, portanto, apresentadas as definições desses gêneros, a sua origem e o desenvolvimento ao longo da história. O destaque foi colocado nas características mais importantes destes gêneros, com o intuito de examinar quais dessas características estariam presentes na obra *Agosto*. Mostra-se ainda a relação profunda entre história e literatura desde os tempos antigos. Também se analisa se *Agosto* podia ser exemplo do “historical crime fiction”, ou é, enfim, um híbrido policial-histórico. Uma outra questão tratada neste ensaio é a maneira como este autor coloca os elementos reais da história do Brasil numa narrativa ficcional. Esses elementos são apresentados para contextualizar a narrativa, muitas vezes não completamente fiéis à história, mas contribuem para dar uma verossimilhança da obra. Na conclusão, afirmamos que Rubem Fonseca supera os limites entre o ficcional e o não ficcional bem como os limites dos gêneros.

1. Introdução

O motivo de crime acompanha a literatura desde os tempos antigos. Este trabalho vai analisar o romance *Agosto* (1990), obra que fica com um pé na ficção e outro na história, escrita pelo autor brasileiro, José Rubem Fonseca. Ele divide essa sua narrativa em vinte e seis capítulos. Cada um desses capítulos representa um dia do mês de agosto do ano 1954. Algumas personagens do livro fazem parte da história do Brasil enquanto outras são resultantes da criação do autor. Nessa maneira confundem-se os limites entre o ficcional e o não-ficcional. Assim o *Agosto* é exemplar da mistura de romance histórico e romance policial.

Os acontecimentos reais, como o atentado da rua Tonelero ou o suicídio do presidente do país, e as personagens reais, como o presidente Getúlio Vargas, o jornalista Carlos Lacerda e outros são descritos do ponto de vista do literato Fonseca, enquanto que o fictício comissário Mattos que conduz a investigação fictícia tem a palavra principal. É assim que são ligadas a política, o crime e a vida pessoal dum personagem fictício. Apesar de alguns factos não-responderem ao género policial clássico, por exemplo o final do romance, a obra possui características essenciais para pertencer a esse género. Por outro lado, uma vez que possui personagens da história do Brasil, a obra também podia ser exemplo de romance histórico.

Neste trabalho vai-se tentar revelar a relação entre história e literatura, ou seja, entre os elementos do romance policial e os elementos do romance histórico. Afim de entender um pouco melhor o estilo literário do autor, é importante conhecer algumas características das suas obras. Devido ao facto de alguns teóricos considerarem que o romance *Agosto* é o clássico romance histórico, primeiro é tratado o género desse romance, sua origem e as suas características mais conhecidas, e depois o género de romance policial. Também, pretendemos examinar se *Agosto* podia ser exemplo do “historical crime fiction”, ou é, simplesmente um híbrido policial-histórico. O acento especial vai ser colocado na narrativa policial, com o intuito de tentar definir e explicar as características mais importantes nos romances deste género.

2. Rubem Fonseca

Contista, romancista, ensaísta e roteirista brasileiro, José Rubem Fonseca, nasceu no dia 11 de maio de 1925, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Reside desde a infância no Rio de Janeiro. Fonseca ocupou o cargo de comissário de polícia antes de dedicar-se completamente à leitura. Até que aos 40 anos, começou a escrever. As obras de Rubem Fonseca geralmente retratam a vida na cidade, em estilo seco e direto, sem receio de falar de criminosos e outros que vivem à margem da sociedade tradicional. A história através da ficção é também uma característica de Rubem Fonseca, como nos romances *Agosto* (1990, seu livro mais famoso, analisado neste trabalho) em que retratou as circunstâncias que resultaram no suicídio de presidente Getúlio Vargas, ou em *O Selvagem da Ópera* (1994) em que retrata a vida de Carlos Gomes. Outros famosos romances dele são, por exemplo, *O Caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988). Escreveu também contos, como *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), e uma crônica, *O romance morreu* (2007) Ao longo de sua carreira, venceu inúmeros prêmios literários como o prêmio Luis de Camões, o "Nobel" da língua portuguesa, em 13/05/2003. É viúvo de Théa Maud e tem três filhos: Maria Beatriz, José Alberto e o cineasta José Henrique Fonseca.

Um dos tópicos dominantes na obra de Rubem Fonseca é a violência. No ensaio de Mariana Bittencourt Faraco, *A lupa caleidoscópica – o híbrido policial-histórico em Agosto, de Rubem Fonseca, e Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez* estão listados adjetivos que se mencionam quando se fala da crítica geral que se faz da obra de Rubem Fonseca: violento, escatológico, cru, marginal, grotesco, erótico, amoral, caótico, desesperançado. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 19) Em 1975 ficou conhecida uma nova corrente na literatura brasileira contemporânea através de Alfredo Bosi como “literatura brutalista”. Os protagonistas têm muitos dilemas, sem saídas convenientes, e os antagonistas em nenhum momento sentem qualquer remorso ou culpa por suas ações. Os adjetivos mencionados antes são típicos desse tipo de literatura. Tudo isso podemos ver na obra de Rubem Fonseca. Talvez por ter atuado como advogado e comissário de polícia, grande parte de seus personagens são delegados, inspetores, criminalistas, etc. No caso de *Agosto* não é nada diferente: personagem central, Alberto Mattos, é comissário e usa palavras da terminologia policial.

No seu artigo, Mariana Bittencourt Faraco menciona várias especialistas no estilo de Fonseca, por exemplo, Osmar Pereira Oliva (2000), que ressaltou que “o que Rubem Fonseca encena em suas obras é, em certa instância, a crise da contemporaneidade, marcada pelo consumismo, pela violência, por injustiças e por uma sexualidade exacerbada.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 21) Depois, a autora (p.21) relata a opinião de Coutinho (COUTINHO, apud SILVA, 1980, p.168) que, por sua vez, classifica os livros de Rubem Fonseca como “obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua vivaz e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos de arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos.” Bittencourt Faraco nota também que é precisamente na produção de contos e de romances de Fonseca onde é visível a influência da narrativa policial na obra dele. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 22)

Fonseca deixa as coisas para o leitor completar. As obras contam com um interlocutor culto. No *Agosto*, além disso, pelo facto de existirem muitos acontecimentos, o leitor deve prestar muita atenção em cada página.

Os livros de Rubem Fonseca são publicados no Brasil e também no exterior, e ele é considerado um dos mais originais escritores da literatura brasileira contemporânea.

3. O romance *Agosto*

3.1. Enredo

Dividido em vinte e seis capítulos, onde cada um desses capítulos corresponde a um dia do mês de agosto do ano 1954, o livro *Agosto* representa vários acontecimentos que se passam ao mesmo tempo. Precisamente por essa razão, podemos dizer que o enredo do romance *Agosto* é bastante dinâmico. Toda a ação narrativa passa-se no Rio de Janeiro, a capital da república. Misturando ficção e realidade, apresenta-se a história de um assassinato e as investigações. As pistas levam a personagem principal, o investigador do Departamento federal de Segurança Pública, Alberto Mattos, ao palácio do Catete e poderiam acusar pessoas relacionadas com a crise política atual do país.

O livro começa com a descrição da morte. Depois ficamos a saber que se trata do assassinato de um milionário, encontrado nu sobre lençóis manchados de fezes, urina e sangue em sua própria residência, num bairro de classe média alta, na cidade do Rio de Janeiro. Segue a descrição do homem conhecido pelos seus inimigos como Anjo Negro – Gregorio Fortunato, chefe da guarda pessoal de presidente do país Getúlio Vargas. É ele que planeja um atentado contra a vida do jornalista e maior inimigo do presidente Carlos Lacerda, e é esse o acontecimento que vai ser um dos principais pontos neste romance.

Quem é contratado pela investigação do primeiro crime, o assassinato de Gomes Aguiar, é o comissário Mattos, inspetor do Flamengo, marcado com uma dor forte porque sofre de terrível úlcera no estômago. Assim esse homem recebe uma grande tarefa. Quanto à sua vida amorosa, o comissário não é casado, mas se divide entre o amor de duas mulheres, sua namorada, Sálete, que ao mesmo tempo mantém uma relação extraconjugal com Luiz Magalhães, e sua ex namorada Alice que aparece mais tarde no romance, casada com Pedro Lomagno. Os obstáculos não terminam aqui – o marido de Alice, Pedro Lomagno, tem uma amante, Luciana Aguiar, e ela é viúva de Paulo Gomes Aguiar, sócio do industrial morto e o homem assassinado.

O comissário tem uma única pista do assassinato de Paulo Gomes Aguiar: um anel com a letra F gravada e alguns pêlos de homem negro no sabonete do banheiro. Mattos suspeita que o responsável pelo atentado contra Lacerda deve ser a mesma pessoa que mata o rico industrial na cama. Contudo, depois por acaso, descobre que Pedro Lomagno tem um amigo negro, chamado Chicão, lutador de boxe com quem mantém um relacionamento insinuatamente homossexual. O anel pertence-lhe. É claro que o mandante do assassinato é Lomagno: queria matar o amigo para ficar com a mulher dele e desfrutar dos benefícios econômicos. Lomagno sente a pressão de Mattos e manda Chicão eliminá-lo.

Ao mesmo tempo, o povo brasileiro tinha muitas perguntas para o governo sobre o atentado do qual ao final Carlos Lacerda escapa, mas morre o major Rubens Florentino Vaz, guarda-costas do jornalista. Gregorio Fortunato é preso e interrogado. O presidente se encontra numa situação difícil que parece sem saída. Se renunciar, vai ser ainda mais criticado, e no caso contrário, se permanecer no poder, vai ter que enfrentar a raiva de muitos militares importantes. Vargas marca uma reunião na madrugada no Palácio da Catete. Nessa reunião, ele pediu a opinião de cada ministro de Estado. Os ministros presentes fazem a sua

análise da situação política. Alguns aconselharam a renúncia, outros pensavam que o presidente não devia renunciar. Infelizmente, no final, o presidente encontra só uma solução: sem vontade de lutar, solitário e deprimido decide terminar com tudo e cometer suicídio.

Mattos, após voltar do velório de Vargas, vai para o seu apartamento para se encontrar com Salete. Um pouco mais tarde, chega um homem negro, que eles identificam como Chicão. Mattos entrega-lhe o anel. Chicão mata-o e à sua namorada também. No final do romance, ao apartamento, instantes depois do crime, chega o Genésio, matador também contratado para liquidar Mattos. Ele vai afirmar ao segundo mandante, Clemente, que foi ele quem eliminou o investigador. Não se sabe se ele descobrirá, um dia, o que de fato aconteceu. O livro acaba com as frases: “Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30, 6 e a mínima 17, 2. Ventos de sul a leste, moderados..”(FONSECA, 2005, p. 341). Terminar o livro dessa maneira, em que se escrevem informações sobre a previsão do tempo, mostra que Fonseca provavelmente queria dizer que o Brasil, apesar de crimes e injustiça no mundo, continua a viver como se nada tivesse acontecido.

Também se pode dizer que a morte das personagens Mattos e Sálete, de alguma maneira, significam um retorno à trama inicial: uma vítima, industrial Gomes Aguiar inaugura o enredo e outras, personagem central e sua namorada, o concluem.

3.2. Estilo

Os temas que esse romance abrange são a política e o crime, temas considerados “pesados” demais para incluir lirismo. Contudo, “Rubem Fonseca consegue inscrever uma poeticidade que pouco tem de óbvia, mas se faz marca definitiva no texto.” (ver BITTENCOURT FARACO, 2011, p.28) Mais, a crítica Bittencourt Faraco considera que “Fonseca usa uma linguagem muito menos elaborada e referencial”, mas *Agosto* tem pontos em que o autor mostra o estilo que marcou sua prosa. Isso se pode ver na passagem do romance destacada no artigo dela:

No oitavo andar. A morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – esperma, saliva, urina, fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida sobre a cama ao sentir seu próprio corpo poluído pelas imundícies expulsas da carne agônica do outro. Foi ao banheiro e lavou-se com cuidado sob o chuveiro do box. Uma dentada no seu peito sangrava um pouco. No armário da parede havia iodo e algodão, que serviam para um curativo rápido. Apanhou sua

roupa sobre a cadeira e vestiu-se, sem olhar para o morto, ainda que tivesse a aguda consciência da presença do mesmo sobre a cama. Não havia ninguém na portaria quando saiu. (FONSECA, 2005, p.7)

Podemos observar que o leitor facilmente entra na mente do assassino, reconhece a cena, a atmosfera e as circunstâncias do crime. Não há qualquer referência sobre as identidades do assassino e vítima. Não se vê qualquer detalhe sobre o espaço, nem tempo. Ou seja, “pouco se vê, mas muito se sente”. Observa-se a capacidade de condensar e estabelecer ritmo que as palavras entendidas como grotescas entrem em consonância, numa espécie de “lirismo negativo.” Assim, a sequência de palavras “esperma, saliva, urina, fezes” parece como se fosse impossível substituí-la por outras palavras, e nessa maneira se revela “uma profunda consciência da linguagem”. (ver BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 29-30)

Como já foi dito, Fonseca foi comissário de polícia antes de se tornar escritor e isso se pode sentir na fala do narrador aparentemente onisciente. O narrador de *Agosto* leva o leitor de cena a cena, de um lugar até outro, totalmente diferente do anterior. Ele “entra na mente dos personagens, invade seus pensamentos”, como destaca a teórica Bittencourt Faraco. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 89) Ele sabe o que se passa na cabeça de Mattos, mas transita também pela mente de outras personagens e revela até mesmo o ponto de vista dos assassinos. Essas diferentes vozes permitem que o leitor descubra muito antes do que investigador quem é o assassino do homem morto, Gomes Aguiar. Mas o mistério não termina com essa descoberta, há que se saber o que acontecerá ao comissário e como são, ou como não são, castigados os criminosos. (ver BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 89-90) O autor sabe criar tensão, que é uma técnica para segurar o leitor. O tempo é cronológico, o livro tem 25 capítulos e cada um desses capítulos corresponde a um dia do mês de agosto do ano 1954.

No *Agosto*, Rubem Fonseca reescreve a história, mas não termina o seu romance nem com acontecimentos históricos nem com os resultados da investigação de Mattos. O fim parece-se com uma página de um jornal e dá às frases finais de *Agosto* um tom de crônica.

O vocabulário usado por Fonseca pertence ao seu estilo conciso. Não se usam muitos adjetivos. Prevaecem os substantivos. O autor usa muitos diálogos breves, rápidos, e, especialmente neles, a língua coloquial falada no Brasil. É frequente o uso de próclise inicial, o verbo “ter” por “haver” quando utilizado no impessoal, falta de uniformidade no uso do

verbo no imperativo. Também são frequentes gírias, palavrões e linguagem do registro policial. O autor usa vírgulas dobradas para indicar as falas de suas personagens. Assim temos um exemplo de palavrões:

“N^o tente fazer isso, Pádua. Estou te chamando apenas para vir aqui assumir o controle desta merda. Eu prendi o pessoal que dava plantão comigo.”

(...) “Você nao vai fazer isso.”

“Vou sim, porra!”, fritou Pádua. “Filho-da-puta!” (FONSECA, 2005, p. 324)

Segue o exemplo de gíria policial:

“Eu por enquanto quero apenas qualificá-lo, de acordo com a lei. O senhor sabe, doutor, que é contravenção penal recusar à autoridade policial, quando por esta justificadamente exigidos, dados ou indicações concernentes à identidade, estado civil, profissão, domicílio e residência?”

“Claro, doutor, conheço a lei.” (FONSECA, 2005, p. 285)

Em nível lexicostilística, esses numerosos palavrões que pertencem à esfera da fala expressiva emocional, são causa da expressividade inerente.

4. Entre a história e a ficção

Certamente, a literatura e a história sempre caminharam lado ao lado. O romance *Agosto* é exemplar único da fusão da literatura e história, fusão de romance histórico e romance policial. (BIITENCOURT FARACO, 2011, p. 25). A investigação fictícia levada pelo comissário Alberto Mattos entrelaça-se com a reconstituição da história de acontecimentos do período antes do suicídio do presidente brasileiro, Getúlio Vargas. Vai-se revelar que as duas tramas aparentemente desconectadas, têm em comum muito mais do que parece à primeira vista.

No livro de Antonio Esteves, diz-se que, “embora Aristoteles tenha estabelecido que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, e ao literato, daquilo que poderia ter acontecido, ficando o primeiro circunscrito à verdade e o segundo à verossimilhança, foi apenas no século XIX que a separação entre ambos os discursos parece ter ocorrido de fato” (ESTEVES, 2010, p. 18). Desde a antiguidade tem sido muito difícil deslindar fronteiras. A prática literária não era distinta de prática historiográfica. Poetas, escritores, historiadores,

todos escreviam suas histórias. Esteves (p.18-19) destaca os exemplos: as grandes histórias, gregas e romanas, chegaram até ao nosso tempo através de versos de Homero e Virgílio, ou pelas literaturas francesa e espanhola como as obras *Chanson de Roland* e o *Cantar de mio Cid*; esses são textos literários e documentos históricos. Também, os textos escritos por europeus sobre a conquista da América, responsáveis por integrar o novo mundo no mundo europeu são analisados ao mesmo tempo na forma literária e na forma histórica.

Mas, é claro que, geralmente, é bastante difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido, continua Esteves (p.19). Perguntas como o que é fictício e o que é histórico são difíceis para responder. Depois de certo tempo, “o ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que ele pensa ter acontecido (...) Então as coisas se embaralham e é praticamente impossível determinar o que “realmente” aconteceu.” (ESTEVES, 2010, p.19)

Mais, ele fala sobre o fato histórico e com que ele se identifica:

“Antes a historiografia era considerada uma arte narrativa, reconhecendo-se, em geral, sua natureza literária. A partir do século XIX, entretanto, passa a ser normal entre os historiadores identificar a verdade com o fato histórico, delegando-se à ficção o papel de fantasia ou invenção, o que, se não negava a própria história, pelo menos dificultava seu entendimento. Nesse contexto, o romance, de acordo com a premissa aristotélica, é apenas a manifestação da possibilidade: não mantém nenhuma relação direta com a realidade.” (ESTEVES, 2010, p. 26)

Esteves depois menciona o teórico Paul Ricoeur, grande filósofo e pensador francês, que em várias obras em que estuda a categoria do tempo no discurso, especialmente na obra *Tempo e narrativa*, aponta para o entrecruzamento de história e ficção a partir da temporalidade. Ele disse que “tudo que se conta acontece no tempo, e o que aconteceu no tempo é passível de ser contado e, portanto, faz parte da categoria temporal na medida em que se articula na forma discursiva do enredo. Nesse sentido, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional seriam formas simbólicas.” (ESTEVES, 2010, p. 26)

Conforme Felipina Anelise Kehl, o conceito de verdade é relativo, porque o mesmo fato possui diferentes versões, o que não quer dizer que uma versão seja menos verdadeira do que a outra, e sim, que cada uma possui a sua própria verdade. No caso do literato, diferentemente de um historiador ou filósofo, ele não necessita reiterar ou revelar verdades, apenas se aproxima dela de uma forma diferente, o que não significa que ele suprima em seu texto a questão da verdade. Ele não tem que contar a verdade, mas pode, ou pode até propor outra.

(KEHL, 2003, p.7) “No discurso da história, veracidade é o que se constrói como verdade e no ficcional o que se constrói como verdade é a verossimilhança.” (KEHL, 2003, p.7) De acordo com Kehl (p.9) “a pesquisa histórica que encontramos em *Agosto* serve para dar verossimilhança ao mundo ficcional” e nessa maneira faz o leitor acreditar naquilo que o escritor está a dizer.

Esteves conclui que “a literatura trabalha o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história.” (ESTEVES, 2010, p.20) Pode se dizer que a nova formação do passado que a literatura faz é quase sempre falsa. A literatura narra histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode narrar, considera ele. “Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir a luz.” (ESTEVES, 2010, p.20) Conforme Esteves, só a literatura dispõe das técnicas e poderes para destilar a verdade que se esconde.

5. História, ficção e romance policial – o romance *Agosto*

Nas páginas seguintes, vamos explicar quais são os elementos usados no livro de Fonseca que pertencem à vida real. Depois seguem breves sínteses de dois tipos de romance – o romance histórico e o romance policial.

5.1. Fatos históricos reais

“O discurso da história deve ser verificável através do testemunho documental, ou seja, o historiador deve responder pela evidência da veracidade de suas fontes.” (KEHL, 2003, p. 2) Ao contrário do historiador, o narrador do discurso ficcional, literato, é permitido que ultrapasse fontes, ele tem liberdade completa para criar fatos, personagens ou acontecimentos que, apesar de serem talvez tomados da história e não inventados, podem sofrer algumas alterações.

Nos dois últimos séculos muito se analisava como se entrelaçam a literatura e história e a maneira como cada uma das duas explica aquilo que se define como “fato histórico”.

“Grosso modo, pode-se afirmar que o século XIX, com sua ânsia de aproximar-se da verdade, elevou o discurso histórico à categoria de ciência, afastando-o de seu parente próximo, a narrativa ficcional. Já o século XX, sob o domínio da relatividade, tentou a planar as valas abertas no século anterior, e partindo do princípio de que ambos são construtos narrativos, semeou aquilo que os historiadores mais tradicionais veem como caos epistemológico.” (ESTEVES, 2010, p.25)

A história ficcional do romance *Agosto* possui muitos elementos emprestados da história do Brasil. Nesse sentido, pretendemos agora analisar esses elementos que se referem principalmente a personagens, acontecimentos, documentos e lugares.

É bem-conhecido que em agosto do ano 1954, na madrugada do dia 05, o jornalista Carlos Lacerda sofreu um atentado, no qual sai ferido e um Major da Força Aérea Brasileira, Rubens Vaz, é assassinado. Isso se pode verificar na obra do historiador Thomas E. Skidmore, *Uma história do Brasil*, onde sobre o atentado escreve seguinte:

“Um dos mais fiéis seguidores de Getúlio era Gregório Fortunato, o guarda-costas e motorista afro-brasileiro do presidente. Ouvindo as vozes de alarme no palácio sobre o destino de Getúlio, decidiu agir – contratando um pistoleiro profissional e instruindo-o para eliminar Lacerda. O suposto assassino emboscou Lacerda em frente ao seu apartamento perto da praia de Copacabana e do outro lado da rua o alvejou. As balas mataram um major da Força Aérea, Rubens Vaz, que atuava como guarda-costas de Lacerda, mas apenas feriram Lacerda no pé (seus detratores achavam que deveria ter sido na boca). O pistoleiro prestara o desserviço decisivo a Getúlio e seu motorista. Lacerda continuou seus ataques, agora ainda mais dramáticos, de seu leito hospitalar, e o corpo de oficiais da Força Aérea criou uma Comissão de Inquérito para investigar o assassinato de seu colega. Não foi difícil rastrear o assassino até o palácio presidencial. Os adversários de Getúlio podiam agora acusar o presidente de acobertar um cúlice de assassinato. Getúlio provavelmente não sabia do plano de Fortunato para matar Lacerda, mas com certeza sabia que seu palácio estava fora de controle.” (SKIDMORE, 2003, p. 193)

Para comparação, a parte com esse motivo, o atentado, no *Agosto* é descrito no seguinte teor:

“Climério e Alcino ficaram conversando uns quinze minutos. Iam desistir de esperar quando um carro parou na porta do edifício do jornalista, quarenta minutos depois da meia-noite. De dentro saltaram três pessoas. Lacerda, seu filho Sérgio, de quinze anos, e o major Vaz, da Aeronáutica.

“É ele, você está vendo?”, disse Climério.

“O de óculos?”

“Claro que é o de olhos, porra! O outro é o milico capanga dele.”

Lacerda se despediu do major e caminhou com o filho para a porta da garagem do edifício. Vaz foi em direção ao carro. Alcino atravessou a rua e atirou em Lacerda, que correu para o interior da garagem. O estrondo do revólver ao disparar surpreendeu Alcino, que por instantes ficou sem saber o que fazer. Notou então que o major se aproximara e agarrava sua arma. Novamente Alcino acionou o gatilho. O major continuou agarrando o cano do revólver até que Alcino, num repelão, soltou a arma dos dedos que a prendiam, caindo com o esforço que fizera. Viu que o major caía também, para o outro lado. Alcino levantou-se e atirou novamente, sem direção. Ouviu estampidos de arma de fogo e fugiu para onde estava o táxi de Nelson. Um guarda surgiu, correndo e atirando, „Pare! É a polícia!“. Alcino atirou no guarda, que caiu. Entrou no carro, que estava com o motor ligado.” (FONSECA, 2005, p.70)

Na madrugada do dia 24 de agosto, Vargas decide que mudaria totalmente seu papel na história do Brasil. Sozinho, em seu quarto, no Palácio do Catete, ele toma uma arma e dispara contra o próprio peito. Para comparar, o suicídio no *Agosto* é descrito numa maneira específica e com mais detalhes. Pensamentos do Getúlio Vargas, ou daqueles que o encontram, talvez sejam ficcionais, mas com certeza podemos dizer que o suicídio é, realmente registrado na história do Brasil, algo que realmente aconteceu, o fato comprovado:

“Deitado na cama, com os olhos abertos sem ver, Vargas imaginou como sua morte seria recebida pelos seus inimigos. Sua carta, que fora escrita para se despedir do governo e não da vida, rascunhada dias antes a seu pedido por Maciel Filho, seu amigo e auxiliar desde os anos 30, podia servir também, e até melhor, para um adeus definitivo. A carta, mal batida à máquina, estava sobre o tampo de mármore da pequena cômoda do quarto, ao lado da porta do banheiro. Quando o camareiro Barbosa entrou no quarto para lhe fazer a barba Vargas estava de pé, imóvel no centro do quarto, vestido em seu pijama de listas. O camareiro pediu-

lhe que vestisse um roupão, pois fazia frio. „Não tem importância“, ele respondeu. Disse ainda que não

queria fazer a barba. Barbosa saiu e Vargas voltou a ficar só. Faria o que tinha ser feito. Desafronta e redenção. Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele. Sim, sua filha agora o perdoaria. Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho. O major Dornelles conversava com Barbosa, no corredor.

“O presidente disse alguma coisa?”

“Disse que não tinha importância.”

“Não tem importância o quê?”

“Pedi para ele vestir o roupa pois está frio e ele disse que não tinha importância.”

Ouviram o tiro. Dornelles correu para o quarto, seguido por Barbosa. Abriram a porta e viram o presidente, na cama, de olhos fechados, e a grande mancha de sangue no lado esquerdo do peito.

“Presidente!”, gritou Dornelles. (FONSECA, 2005, p. 316)

As personagens reais que aparecem na obra são descritas fielmente, pela visão dos outros personagens. Portanto, podemos até dizer que parece que o literato Fonseca “sabe mais” do que sabem os historiadores, porque suas descrições são muito mais imaginativas.

A primeira personagem real seria o próprio Getúlio Vargas. Embora Rubem Fonseca no seu romance não discuta muito sobre a vida dele nem explique o seu significado para a história do Brasil, acredito que, para entender melhor o romance, é necessário apresentar em breve quem foi, de verdade, essa personagem real que tanto se menciona. No livro *Brasil 5 séculos* de Donato Hernâni, podemos encontrar os fragmentos sobre as suas decisões mais importantes. “Quando Getulio Vargas entrou no palacio presidencial, não era apenas o presidente que mudava. Mas uma era, um país. O primeiro decreto anunciou que o governo seria ditatorial.” (DONATO, 2000, p. 351) Outras novidades que Vargas trouxe: suspendeu o pagamento das dívidas externas, comprimiu ao máximo as despesas, estabeleceu o salário mínimo, estabeleceu o SENAI, Serviço Nacional da Indústria. Nas ruas era aplaudido “o pai dos pobres.” Ele juntou partes do Código Eleitoral de 1932, fundou ensino primário obrigatório e gratuito, arranhou a criação da Justiça eleitoral e da Justiça do Trabalho. Anunciou também, em 1932, um Código Eleitoral do qual constavam duas antigas reivindicações do eleitorado nacional: o voto secreto e o direito das mulheres tomarem parte das eleições em igualdade com os homens (ver DONATO, 2000, p. 352-356)

Sobre o fim dele, é escrito o seguinte: (...) Já mencionado crime político, o assassinato de Major Rubens Vaz, provocou inquerito policial militar que chegou a ante-sala do presidente. Cresceu a onda antigetuliana. Getulio preferiu morrer a ceder. (DONATO, 2000, p.357)

Já dissemos que Vargas aparece pouco em *Agosto*, como uma personagem de ação, mas as personagens se referem a ele o tempo todo, por isso, observamos uma ficcionalização de acontecimentos históricos diretamente ligados a ele e ao seu governo. Logo nas primeiras

páginas, Vargas é visto pelos olhos do chefe de Guarda Presidencial, Gregorio Fortunato, o “Anjo Negro“, também uma personagem real:

“O homem conhecido pelos seus inimigos como Anjo Negro entrou no pequeno elevador, que ocupou por inteiro com seu corpo volumoso, e saltou no terceiro pavimento do Palácio do Catete. Andou cerca de dez passos no corredor em penumbra e parou em frente a uma porta. Dentro, no modesto quarto, vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés e alguns centímetros do assoalho, estava o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas.” (FONSECA, 2005, p.8)

O literato Fonseca em vários lugares no livro menciona os assuntos da política. As personagens, sobretudo aquelas que são representantes do governo, durante a narrativa discutem sobre a situação política do país. Através desses discursos conhecemos os dois lados: getulismo e o anti-getulismo. Parece interessante observar onde Fonseca situa sua personagem central, Mattos. Isso podemos ver no trecho seguinte:

“Posso lhe fazer uma pergunta?”

“Pode”, respondeu o comissário.

“Afinal, o senhor é lacerdista ou getulista?”

“Tenho que ser uma dessas duas merdas?” (FONSECA, 2005, p. 32)

É evidente que Fonseca queria apresentar sua personagem como politicamente neutra e podemos perguntar se isso é a própria opinião do autor. Christiane de Souza Viana constata precisamente isso, que “se pode perceber que Fonseca quer mostrar através da neutralidade do comissário Mattos, sua própria neutralidade, e que ele se mantém alheio a questões político partidárias.” (VIANA, 2009, p. 46) Contudo, ela considera que “em vários momentos do romance fica clara a imagem positiva de Vargas que Fonseca passa”. Para provar sua opinião, observamos esta conversa entre Mattos e sua ex namorada, Alice:

“Em que você está pensando?”

“No Getúlio Vargas.” Pausa. “E você?”

“Tenho coisas mais importantes para pensar. Tenho minha vida.”

“Getúlio Vargas faz parte da minha vida”, disse Mattos.

“Getúlio prendeu você quando era estudante.”

“Não foi ele. Foi um beleguim qualquer. Estou sentindo pena do Getúlio. Sei que isto parece absurdo; eu mesmo estou surpreso.”

“Você me disse que quando foi preso eles puseram você numa coisa chamada corredor polonês, onde você recebia socos e pontapés enquanto era obrigado a caminhar. Você tinha só dezessete anos.”

“Tudo demorou no máximo dois minutos.” (FONSECA, 2005, p.304)

Neste trecho os excessos de poder cometidos por Getúlio Vargas durante sua ditadura para controlar o país, como a tortura, são minimalizados. Viana (p. 56) vê nisso que “Fonseca absolve Getúlio pelos atos de repressão.”

Mais, as principais indicações de que autor defende Vargas são visíveis nos pensamentos de Alzira Vargas. Alzira Vargas do Amaral Peixoto, filha de Getúlio Vargas, num momento no livro, lembra alguns fatos sobre o seu pai. Alzira, tal como o seu irmão Lutero, são também personagens reais. Mas a parte na obra onde ela se recorda dos acontecimentos do passado é um produto da imaginação do autor:

“Alzira Vargas do Amaral Peixoto descobriu seu pai, como ela mesmo dizia, no dia em que o perdeu pela primeira vez. Era o ano de 1923 e o pai partia para lutar numa revolução que parecia não ter fim, a primeira entre muitas outras em sua vida. Ele parecia muito alto, e poderoso, em sua farda mescla azul de coronel do Corpo Auxiliar Provisório da Brigada Militar, com botas e talabarte pretos, um revólver negro num coldre preso no cinturão, a cabeça de bastos cabelos castanho-escuros ondulados coberta por um chapéu de abas largas. Alzira não esqueceria nunca a leve carícia do bigode preto do pai roçando o rosto dela num beijo de despedida. Desde aquela época passara a vê-lo, sempre, como um protagonista de grandes feitos. (...) As lembranças que dominavam sua mente, e ocupavam seus sonhos, eram as dos momentos de tensão e heroísmo que haviam vivido juntos. Como em maio de 1938, quando os integralistas invadiram o palácio para prender o presidente, com a conivência do comandante da guarda, o tenente Júlio Nascimento. Os invasores eram jovens imberbes e inexperientes; atacantes e defensores se igualavam em sua grotesca e fatal inépcia, isso ela podia ver hoje, friamente; mas Alzira recordava, sem que essa lembrança tivesse sido deformada pelo tempo, a figura épica do pai mantendo a calma no meio da comoção geral.” (FONSECA, 2005, p. 296)

Estes momentos “são entendidos aqui como uma evidência de que Fonseca toma o partido de Vargas”. Estas passagens são completamente desligadas da história do romance, fora dos discursos. São muito pessoais. Não fariam diferença nenhuma no enredo da narrativa, elas não têm uma função dentro da ligação dos fatos. (ver VIANA, 2009, p. 57) Por isso “entende-se que elas exercem a função de comover o leitor em relação a Vargas”, conclui Viana (p. 57)

Rubem Fonseca quer mostrar que aqueles que estavam em oposição ao governo, como políticos e empresários escondidos dentro do Palácio do Catete, estão todos envolvidos em crimes. De acordo com Viana, “entende-se que para o autor é essa corrupção que gera a violência que assola a sociedade e o país.” (VIANA, 2009, p. 46)

A Carta Testamento de Getúlio Vargas é um documento endereçado ao povo brasileiro escrito pelo presidente Getúlio Vargas poucas horas antes do seu suicídio, na data de 24 de agosto de 1954.

“Saio da vida para entrar na história” aparece na carta-testamento que Vargas supostamente teria escrito antes de se matar com um tiro no peito em seu quarto no Palácio do Catete. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 82) Sobre a carta-testamento do presidente em *Agosto* escreve:

“Genolino Amado e Lourival Fontes distribuíam aos jornalistas que chegavam ao Catete uma nota oficial sobre a morte de Vargas. Junto com a nota, entregavam também dois documentos „encontrados no quarto do presidente“: o texto da carta, mal datilografada, a que chamavam de carta-testamento de Vargas, e o texto de um bilhete que o major Fitipaldi dizia ter encontrado no quarto do presidente, apesar de Lourival Fontes ter verificado que aquela não era a letra de Vargas. (...) Agora, Fitipaldi, Genolino e Fontes liam o bilhete para os jornalistas que chegavam ao palácio como sendo do presidente. „Deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte“, começava o bilhete, que terminava dizendo: „A resposta do povo virá mais tarde...” (FONSECA, 2005, p.321)

Em respeito à obra, um exemplo interessante é destacado por Kehl. Trata-se do encontro entre Getúlio e seu filho Lutero. Neste encontro Vargas diz: “Estás sendo acusado de mandante do crime, quero ouvir de ti a afirmação de que és inocente.”, a que Lutero responde: “Juro que sou inocente.” Em seguida, “sem saber se o pai acreditou ou não no seu juramento, Lutero despediu-se cerimoniosamente e deixou o palácio.” (FONSECA, 2005, p. 118) Provavelmente este acontecimento não está registrado nas biografias, mesmo assim é importante que ele seja verossímil na narrativa ficcional. (KEHL, 2003, p.70)

Outras personagens reais são Carlos Lacerda, jornalista e grande opositor ao governo Vargas que com sua crítica finalmente conseguiu virar o exército contra Getúlio; Climério, membro da guarda pessoal do presidente, encarregado por Gregório Fortunato de contratar a pessoa que vai tentar assassinar o Lacerda; Néelson, motorista de táxi que também ajudava a cometer o atentado, depois foi ele quem revelou tudo aos oficiais; Alcino, homem contratado

para matar Lacerda, mas, como se sabe, acaba fracassando, e Alzira e Lutero Vargas, filhos de Getúlio.

Mesmo que alguns tenham voz no romance, por exemplo jornalistas, políticos e militares, não os podemos considerar verdadeiras personagens da trama principal porque são apenas citados como participantes de diversos episódios.

Kehl (p.69) destaca que no momento em que o narrador entra na cabeça das personagens e fala sobre os sentimentos e as angústias delas, “deixa clara a sua onisciência”. Isso pode ser feito por um narrador do texto ficcional, mas não por um narrador da história. “O historiador pode ampliar o discurso, mas não pode inventá-lo”, porque não tem nenhuma liberdade, liberdade que o narrador da ficção, por outro lado, tem. Ou seja, Fonseca tem a liberdade de inserir falas no seu romance que não existem nos registros históricos. Por causa disso temos dois discursos: o possível e o verificável. (KEHL, 2003, p.69) A visão do autor Rubem Fonseca é diferente dos acontecimentos históricos verdadeiros, algo acrescenta, algo modifica. Tudo isso contribui para uma interpretação bem-sucedida da história. Algumas personagens são mais elaboradas, outras, menos importantes, apenas menciona. Fonseca respeita o tempo real, o mês de agosto no ano 1954. Igualmente, o cenário eleito permanece o mesmo, capital do Brasil, Rio de Janeiro. A cidade é o lugar ideal para a violência, mostrando a miséria de uma sociedade em crise. A narrativa do autor Fonseca pode-se desenvolver em qualquer lugar do grande centro urbano dessa cidade. Assim podemos ler sobre os lugares reais como o Palácio do Catete, Passeio Público, Palácio Monroe, Cinema Odeon, a praça Elisa Cylleno. Mencionam-se as ruas Uruguaiana, Senador Dantas, Rio Branco, São Luiz Gonzaga, Barata Ribeiro, e muitas outras. Muitas vezes podem-se reconhecer as instituições: Colégio São Joaquim, Fundação Getúlio Vargas, Banco do Brasil.

Tudo isso exemplifica-se nos trechos abaixo:

A boate fica na sobreloja do hotel Serrador, na Cinelândia, na esquina com a rua Senador Dantas, entre os cinemas Odeon, à esquerda, e Palácio, à direita. Da janela envidraçada da boate podia-se ver o lado leste do Palácio Monroe, àquela hora deserto. Mais à direita, a mancha escura dos jardins do Passeio Público sobressaía por entre as luzes da fachada do cinema (FONSECA, 2005, p. 39).

Saindo do Senado, Mattos caminhou pela Rio Branco até a Sete de Setembro. Entrou à esquerda indo até a rua Uruguaiana. A Cavé ficava na esquina. (FONSECA, 2005, p. 48)

Quando chegaram à rua São Luiz Gonzaga, Salette perguntou ao motorista se ele sabia onde ficava a praça Elisa Cylleno. (FONSECA, 2005, p. 212)

O consultório médico ficava na rua Barata Ribeiro, em Copacabana. (FONSECA, 2005, p. 267)

“Fui ao Colégio São Joaquim, para ver o histórico escolar do Gomes Aguiar.” (FONSECA, 2005, p. 66)

“Fui na Fundação Getúlio Vargas e me inscrevi no curso de secretária.” (FONSECA, 2005, p. 80)

O Banco do Brasil nunca deu tanto dinheiro a ninguém, está na cara que é mais uma safadeza patrocinada por algum figurão de cima. (FONSECA, 2005, p. 43)

Além de só mencionar, quando Mattos chega ao Palácio do Catete, Fonseca dá a descrição de tudo o que ele vê no interior.

O comissário contemplou atrás do balcão da portaria a estátua de bronze, em tamanho natural, de um índio com uma lança na mão fazendo um esgar de cólera.

“De quem é essa estátua?”

“Não sei. Há mais de vinte anos que trabalho no palácio e quando cheguei o Ubirajara já estava aí mesmo”, respondeu o porteiro.

“Posso ver?” Mattos aproximou-se para ler o que estava escrito na base da estátua: Chaves Pinheiro, 1920. No outro lado da portaria havia mais uma estátua de bronze, também em tamanho natural, do mesmo escultor. Perseu libertando Andrômeda, numa das mãos uma espada, noutra a cabeça anguícoma de Medusa. (FONSECA, 2005, p. 126)

Mais, o que se menciona frequentemente no romance são órgãos da imprensa. Eles também existiam de verdade. Alguns deles são a Última Hora, Tribuna, O Globo, Jornal do Comércio, Diário de Notícias, O Dia, Correio da Manhã, Diário Carioca, Cinelândia, Grande Hotel, Revista do Rádio:

Sobre a cama estava um exemplar de *Última Hora*, o único jornal importante que defendia o presidente. Na primeira página, uma caricatura de Carlos Lacerda. (FONSECA, 2005, p. 9)

Uma notícia foi lida por Freitas com ironia. Os diretores de jornais, Elmano Cardim, do Jornal do comércio, Roberto Marinho, do *Globo*, João Portel Ribeiro Dantas, do *Diário de Notícias*, Carlos Rizzini, dos *Diários Associados*, Chagas Freitas, de *A Notícia*, Othon Paulino, de *O Dia*, Paulo Bittencourt, do *Correio da Manhã*, Macedo Soares, Horácio de Carvalho Júnior, Danton Jobim e Pompeu de Souza, do *Diário Carioca*, haviam reivindicado e conseguido designar um representante credenciado para participar do inquérito da Rua Tonelero (FONSECA, 2005, p. 151)

Antes de a manicure ir embora Salete lhe deu, como fazia sempre, as revistas *Cinelândia*, *Grande Hotel* e a *Revista do Rádio*, que já lera. (FONSECA, 2005, p. 104)

Também são mencionados filmes, como o *O diabo ri por último* ou *O manto Sagrado*. Fonseca posiciona-os no cinema, o que parece muito verificável porque ambos os filmes de verdade foram produzidos nessa época, em 1953.

“Se você prefere podemos ir ao cinema São Luiz.”

“Não quero botar paletó e gravata.”

“Então vamos ao Polyteama. Naquele poeira bã precisa usar paletó e gravata.”

“Nao gosto de cinema.”

“Antes voce gostava.” Salete pegou o coldre com o revolver sobre a mesa de cabeceira. “O filme é *O diabo ri por último*. Voce anda com ele no corpo.” Um sorriso indeciso. (FONSECA, p. 25)

Foi ao cinema Palácio pegar a sessão das duas do filme *O manto sagrado*, com Victor Mature. Chorou durante a projeção. (FONSECA, 2005, p. 38)

5.2. Romance histórico

Antes de tentar comprovar que o romance *Agosto*, com suas características, pertence ao gênero do romance policial, é necessário mencionar que alguns teóricos consideram que ele é um romance histórico clássico. Para tanto, será necessário retomar também as tradições do romance histórico e demonstrá-las nessa obra. O que é mais provável é que o romance *Agosto* seja híbrido desses dois gêneros. Por isso, ainda que esse trabalho vá analisar principalmente as marcas de romance policial, vão-se explicar, também, algumas das feições típicas de romance histórico. Em seguida, tenta-se mostrar como essas feições aparecem no romance *Agosto* e de que forma e por que razão os elementos dessas modalidades narrativas se combinam.

A crítica Bittencourt Faraco considera que *O Agosto* é um romance “que ao mesmo tempo se insere e se distancia dos cânones do romance histórico” e se preocupa menos “em agradar às expectativas do leitor do que em estabelecer novos paradigmas de leitura.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 63) Para poder saber se ele realmente é diferente do cânone do romance histórico, vamos primeiro observar a origem desse gênero.

Embora os históricos encontrassem a origem do romance histórico no Ocidente praticamente desde a antiguidade grega, segundo o teórico marxista György Lukács (1986) APUD BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 49) , o romance histórico em sua forma clássica foi criado pelas mãos de Walter Scott, durante o romantismo, no início do século XIX, a época da queda de Napoleão. Antes, claro, existiam obras que poderiam ser chamadas de precursoras do romance histórico.

São criadas concretas possibilidades para que o povo entenda a sua existência de um “campo de batalha” por toda a Europa como algo historicamente condicionado. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 49)

No artigo de Kehl, tenta-se verificar se *Agosto* possui características do romance histórico propostas por Lukács, também autor de *La novela histórica*, escrita em 1936/1937. Uma das características abordadas por Lukács refere-se ao uso da língua: o romance histórico e qualquer romance sobre atualidade, “não devem diferir na expressão lingüística”, ou seja, o autor quando fala sobre passado “não deve usar uma linguagem arcaizante”. (KEHL, p. 10) Segundo Kehl (p.10), Rubem Fonseca tenta mostrar “que para cada tipo social existe uma linguagem distinta”, por exemplo o policial, o político, o advogado têm seu código, seu estilo, mas não usam uma linguagem arcaizante. Segundo, para Lukács, cujo paradigma é, como já foi dito, Walter Scott, “a especificidade do romance histórico é figurar a grandeza humana na história passada através de seus representantes mais significativos.” (LUKACS apud KEHL, 2003, p. 10) No passado que *Agosto* quer mostrar, não existe essa grandeza; “o que impera é a corrupção, a violência, o abandono, a instabilidade política e econômica, o caráter relativo da lei – questionamentos sociais e políticos que definem a importância do romance.” (KEHL, 2003, p.10)

Getúlio Vargas, embora seja a personagem principal de determinado momento histórico descrito no romance, não é a personagem principal do todo romance e a história não é contada a partir dele. Segundo Kehl, “o fato de Getúlio Vargas ser personagem secundária condiz com a teoria de Lukács, segundo a qual as personagens históricas nunca são as personagens principais, elas apenas se manifestam nos grandes acontecimentos históricos.” (KEHL, 2003, p. 11) Ela segue que “Lukács não dá conta dos modernos romances históricos.” (KEHL, 2003, p. 12) Na obra de Rubem Fonseca não existe “a apresentação do processo histórico de forma generalizadora e concentrada” nem um protagonista que sintetize a essência de um tempo

histórico. Mesmo que Getúlio Vargas seja causa principal de alguns acontecimentos na história do povo brasileiro, “*Agosto* não apresenta o passado como algo imobilizado”, mas marca “os fatos que aconteceram no passado e que continuam acontecendo”. (KEHL, 2003, p. 12).

No seu resumo do artigo, Kehl conclui que *Agosto* não possui todas as características do romance histórico propostas por Georg Lukacs, porque no seu romance não há “a recuperação da grandeza humana do passado, objetivo principal do autor”. Também não possui aquelas propostas por Seymour Menton, o autor que “não considera históricos os romances cuja ação se passa durante a vida do autor”, e é isso o caso de Rubem Fonseca. (KEHL, 2003, p.2)

Sobre o romance histórico, Krešimir Nemec no seu livro *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine* (“A história de romance croata desde ano 1945 até 2000”) nota que “os autores de romances históricos hoje estão conscientes do “hiato” entre a história e a ficção.”(NEMEC, 2003, p.266)

“Eles querem apenas enfatizar a ambiguidade e incerteza do material histórico que esta sujeito a diferentes interpretações. Por isso, muitas vezes insistem sobre as contradições e/ou lacunas entre os eventos mostrados na obra e a versão da história oficial (NEMEC, 2003, p. 266). (...) Em vez de heróis nacionais, cavaleiros exemplares e sábios, ou seja “sujeitos da história” que fizeram feitos heróicos, o romance histórico do nosso tempo aceita e abre as suas paginas aos “personagens fracos”, vítimas e objetos de eventos históricos.” (NEMEC, 2003, p. 267; tradução minha)

No livro do Antônio R. Esteves, fala-se muito sobre o romance histórico. Para tentar explicar as razões porque o romance desse gênero é bastante popular entre escritores, vamos dar o exemplo de um autor mencionado por Esteves. Trata-se do argentino Abel Posse, que escreveu uma trilogia de romances históricos que tratam do período da colonização da América e que têm como protagonistas personagens importantes da história americana, como por exemplo, Cristovão Colombo ou Evita Peron. “As relações entre história e literatura sempre aparecem no cerne das preocupações de Posse.” (ESTEVES, 2010, p. 21). Numa entrevista publicada na *Revista Iberoamericana* (Garcia Pinto, 1989), Posse discutia a questão. Afirmava que para ele romances históricos “são só uma espécie de meta-história para tentar compreender a época e as raízes.” “Ao criar e fantasiar a partir de personagens históricos, Abel Posse explicitamente tenta fazer uma revisão da história oficial da América, que na maior parte das vezes foi escrita pelos vencedores, pelos dominadores.” (ESTEVES, p.21) Na sua opinião, a literatura tem a função “de desmitificar a história para tentar descobrir

uma versão mais justa”. De acordo com Posse (p.21), cabe aos escritores “descobrirem a versão mais exata da história americana e dar voz aos esquecidos, excluídos, vencidos.” “Nesse sentido, a literatura latino-americana, e é esse o termo usado por Posse, além do estritamente estética, cumpre uma função desmitificadora.” (ESTEVEZ, 2010, p. 21). Embora no *Agosto* não possamos notar a presença da história a partir da perspectiva dos colonizadores ou dos vencedores como falava Posse, porque o romance não trata sobre isso, notamos a história relatada a partir da perspectiva do presidente, do governo, mas também do povo, algo que não consta nas versões oficiais nas obras historiográficas.

5.3. Romance policial

O romance *Agosto* contempla elementos comuns ao gênero de romance policial: a existência de um mistério ou crime, e por consequência, uma vítima, um investigador, que pode ser policial ou não, um criminoso, ou alguém que tenta manter a verdade oculta, e uma investigação, durante a qual quem busca a verdade elabora possíveis respostas. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p.10)

Agora primeiro vamos mostrar o desenvolvimento histórico do romance policial e suas características principais. O que se segue é a análise do romance *Agosto* como um romance policial.

5.3.1. Origens e transformações

O aparecimento das primeiras obras de narrativas policiais acontece ao mesmo tempo que ocorrem as grandes mudanças europeias no século XIX. Conforme Bittencourt Faraco (p.64), a Revolução Industrial produz os conglomerados urbanos que se transformam em cidades, a imprensa se populariza e o hábito da leitura de jornais de grande tiragem se fortalece, “fazendo circular a sessão de “fatos diversos”, com dramas banais ou mistérios aparentemente insolúveis: estavam criadas as condições para o aparecimento de outras narrativas (...) É neste mesmo século que a polícia se caracteriza como instituição.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p.64). Dentre os que conheciam os crimes e os investigavam, destacava-se o lendário Vidocq, “que se tornou a base da arquetipo da figura do policial da literatura moderna ocidental, após publicar suas controversas *Memórias*, em 1828”. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p.64)

Mais, no ensaio da Bittencourt Faraco (p.66) aprendemos que “Edgar Alan Poe, americano educado na Europa, cria aquela que é considerada a primeira narrativa policial, fundadora do gênero: *Os crimes da rua Morgue*, publicada em 1841.” Sobre origens da expressão “romance policial” e popularização dele Bittencourt Faraco disse o seguinte:

Embora o termo “romance policial” tenha sido empregado pela primeira vez, segundo Mandel (1988, p.42), pela romancista norte-americana Anna Katharina Greene, em 1878, no livro *The Leavenworth Case*, o maior responsável pela popularização do gênero foi, sem dúvida, o já mencionado Sir Arthur Conan Doyle, criador do mais famoso detetive da literatura, Sherlock Holmes. (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 66)

No livro de Martin Priestman são contados mais alguns autores do gênero do romance policial. Por exemplo, menciona-se o ano 1860, quando a forma pioneira dos contos de Poe finalmente encontrou o seu caminho para os romances de Emile Gaboriau na França ou Wilkie Collins na Inglaterra. Assim, *The Moonstone* (1868) do Wilkie Collins é celebrado como o primeiro grande romance policial. Ainda, demorou mais de vinte e poucos anos para a forma de alcançar da popularidade com a criação de Arthur Conan Doyle de personagem Sherlock Holmes. Durante o período chamado “Idade de ouro” a dominadora do romance policial era a escritora Agatha Christie. (PRIESTMAN, 2010, p. 2)

Sobre os inícios do romance policial no Brasil sabemos o seguinte:

“No Brasil a narrativa policial propriamente dita nasceu uns cem anos depois das histórias de E. A. Poe, o criador do gênero. O primeiro romance brasileiro intitula-se *O Misterio* (folhetim com 47 capítulos), escrito a oito maos por Coelho Neto, Afranio Peixoto, Medeiros Albuquerque e Viriato Correa, publicado em capítulos pelo jornal “A Folha” a partir de março de 1920. Não demorou muito e esse romance veio a lume sob a forma de livro, já sendo considerado “best-seller” em 1928, somando três edições publicadas.” (PATREZI, 2009, p.50)

Como protagonista na primeira narrativa policial brasileira aparece o delegado Major Mello Bandeira. A autora afirma que é, no gênero policial, bastante comum escrever em parceria, dando os exemplos de norte-americanos Daniel Nathan e Manford Lepofsky. Apesar de *O Misterio* ter sido o primeiro romance policial no Brasil do ponto de vista histórico, para outros, “o verdadeiro primogênito desse tipo de narrativa foi gerado por Luiz Lopes Coelho”. (PATREZI, 2009, p. 50) Seus livros de contos são *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961/1962) e *A ideia de matar Belina* (1968).

De acordo com Kehl, o romance policial, como género, geralmente está dividido em duas grandes categorias: “romance policial clássico, a história de detetive e enigma, geralmente relacionado à Inglaterra, onde sua prática teria sido dominante, e o romance policial moderno, também conhecido como roman noir ou hard-boiled, ligado aos escritores norte-americanos.” (KEHL, 2003, p. 15) O romance policial clássico baseia-se “num tipo de enredo de detecção pura, voltado para a resolução de mistérios”. Como uma das realizações mais populares considera-se obra de Arthur Conan Doyle.

Sobre o segundo tipo Kehl explica:

“O segundo apresenta enredo de suspense - podendo ou não conter um componente de mistério - com predomínio da ação e da violência, caracterizado pela presença do detetive cínico e durão. O crime deixa a sala de visitas da aristocracia e ganha os espaços escusos da cidade. Surgiu no início do século XX e seu modelo encontra-se em Dashiell Hammett e Raymond Chandler, os escritores mais conhecidos deste tipo do romance.” (KEHL, 2003, p.15)

No roman noir são abandonadas muitas das características do romance policial tradicional, como, por exemplo, o otimismo, a moralidade, e sobretudo, o detetive invencível, incorruptível e racional. (ver ALVES, 2010, p. 278) Por outro lado, muitas são as novidades incorporadas por este subgénero, por exemplo amoralidade, pessimismo, uma linguagem baixa, as ações brutais e as violências físicas e verbais. A personagem central, o policial, deixa de ser um herói nacional. Os detetives, “que antes se abstinham de relacionamentos mais íntimos, passam a se envolver com mulheres em relacionamentos rudes e sem romantismo.” (ALVES, 2010, p. 279) Para Mandel (1988, p. 63 apud BITTENCOURT FARACO, 2011) o roman noir, geralmente ligado à literatura pós-guerra, surge ainda na década de 1930, dentro da tradição da Black Mask, série inventada por H.L.Mencken e George Jean Natham. Também se destacam os americanos Dashiell Hammet e Raymond Chandler como dois autores notáveis desta nova fase do romance policial.

Pierre Boileau e Thomas Narcejac, na obra *O romance policial*, enumeram os três tipos de romance policial:

(...) “o romance-dedução, como é o caso de E.A.Poe e Conan Doyle, o romance-jogo como Austin Freeman e outros autores que seque as regras de Van Dine, e o romance-problema ou romance-psicológico, como é o caso das obras de Agatha Christie. Mas, em geral, as tres peças mestras do romance policial são: o detetive, o crime e a investigação. Para os dois estudiosos, tais elementos permitirão multiplas combinações e,

em todos os casos, haverá um problema, já que, por definição, o romance policial é um problema.”(BOILEAU e NARCEJAC, p. 19 apud PATREZI, 2009, p. 24)

5.3.2. Estrutura dos romances policiais

Desde o ano 1928, são conhecidas as vinte regras de S.S. Van Dine para se escrever um bom romance policial. O escritor e filólogo americano Willard Huntington Wright, conhecido sob o pseudônimo de Van Dine, elaborou o seu sistema em vinte pontos. Muitos autores inventaram e descreveram novas regras, mas aquelas de Van Dine permanecem interessantes até hoje, porque ele fez o que depois vão fazer muitos novos teóricos do romance policial: reduziu as difíceis práticas literárias num modelo. (LASIĆ, 1973, p.10) Seu postulado pode ser dito assim: o romance policial é uma espécie de jogo intelectual, e como cada jogo, deve respeitar as regras. Essas regras deviam oferecer ao leitor a oportunidade de ser, nesse jogo, um participante igual ao autor. (ŽMEGAČ, 1976, p. 199) Mas Žmegač argumenta que esse “fair play” sobre o qual fala Van Dine, é na verdade só uma ilusão. (ŽMEGAČ, 1976, p. 209). O jogo de detecção baseia-se nos truques que, no final, fazem os leitores ser discriminados. Assim, algumas regras de Van Dine, que são conduzidas também nesse romance são, por exemplo, a regra de que o leitor deve ter oportunidade igual à do detetive de solucionar o problema. Todas as pistas devem ser claramente enunciadas. Certamente, é necessário que haja um cadáver. Os crimes inferiores ao homicídio são insuficientes. Só o assassinato desperta no leitor o sentimento de vingança e horror. Van Dine destaca também que cada história deve ter unicamente um detetive. Uma história com muitos detetives cria confusão no raciocínio lógico da narrativa. No romance policial, o leitor se identifica com a pessoa que investiga; quando existe mais de um detetive, ele não sabe a quem dirigir sua atenção. Nota-se que o crime na história policial jamais deve ocorrer por acidente ou suicídio. Terminar a história com esse anticlímax engana o leitor. (ŽMEGAČ, 1976, p. 199-200)

Igor Mandić destaca que o romance policial tem uma semelhança com a tragédia grega: durante os eventos na trama as personagens não mudam – na tragédia grega porque todos os acontecimentos e as personagens são determinadas pelo destino; no romance policial

porque o evento decisivo, o assassinato, já aconteceu e não se pode mudar. (MANDIĆ, 1985, p. 18)

O romance policial é escrito para todas as classes de leitores, o que significa que deve ser o mais simples possível. “Embora cada autor quer se impor ao publico, ser original, o sucesso do romances policiais baseia se precisamente no clichés.” (MANDIĆ, 1985, p. 14) Mas ainda, cada escritor quer deixar algo próprio na história deste género.

No seu livro *Književno stvaralaštvo i povijest društva* (“A criação literária e a história da sociedade”) Viktor Žmegač, disse que o herói do romance policial é o detetive e ele normalmente atua como um indivíduo, isolado. Na paisagem literária, todas as outras personagens com seus formatos modestos criam fundo sobre o qual ele se destaca. (ŽMEGAČ, 1976, p. 184) Também é importante que o romance de detecção clássica permita apenas um único protagonista. “Na regra, os autores seguem o stereotipo: é suficiente um assassinato (dois até três corpos numa romance tradicional é o máximo), restringem-se no grupo dos suspeitos que não deve ser muito grande (cerca de cinco até dez pessoas), mas tem que ser clara, apresentável para leitor”, considera Žmegač (184). É, portanto a técnica mais popular chamada “técnica do circo fechado”, que mostra um grupo de pessoas onde todos são suspeitos: um deles é o que cometeu o crime. A economia do texto exige a mesma atenção em relação a todas as personagens, em harmonia com o “equilibrio de dúvida”. (ŽMEGAČ, 1976, p. 184) No romance, para o detetive pertence a “palavra principal”, e certamente a “palavra final”, ou seja, a solução do enigma. Uma “leitura apropriada” de romances policiais não aceita o afeto, especialmente sentimental. Afim de evitar as respostas inadequadas, os escritores às vezes recorrem a uma certa “indiferença” em relação ao narrado. De acordo com o teórico, esse seria, também, o papel do humor. “O romance policial suporta elementos cómicos, mas não suporta uma verdadeira tragédia.” (ŽMEGAČ, 1976, p. 194). Para concluir, Žmegač considera também que num romance policial tudo se resume à forma, ou seja, a expressão é nele totalmente funcionalizada.

No seu livro, *Sve što znam o krimiću* (“Tudo o que sei sobre o romance policial”), Pavao Pavličić também, tenta explicar os elementos principais que fazem um bom romance policial. Para iniciar, Pavličić fala sobre o espaço dos romances policiais. A presença do espaço é “limitada”. A descrição do espaço não deve ser particularmente longa. Há várias razões para essa limitação. Uma delas é que para o romance policial não estão disponíveis os

meios que resultariam num livro mais extenso, por exemplo longas descrições, digressões e episódios. (PAVLIČIĆ, 2008, p. 33) Além disso, o escritor deve prestar atenção à tensão.

Depois Pavličić fala sobre o tempo. Segundo ele, os heróis de histórias de detetive “nunca envelhecem” porque eles “não têm tempo”. (PAVLIČIĆ, 2008, p. 37) “A ação no romance policial está acontecendo em um tempo muito curto, em que ninguém pode envelhecer. Em todas as histórias de crime, temos a mesma situação: comete-se o crime, a investigação começa, e, em seguida, ela se descreve (...)” (PAVLIČIĆ, 2008, p.38) Para o romance policial é necessário que todos os eventos sejam “comprimidos” no que diz respeito ao tempo. Os interrogatórios das testemunhas, as memórias de testemunhas devem ser muito vivas, e os “traços materiais” frescos. No romance policial diferentes do que em outras obras são também as descrições, não pela sua composição e recursos, mas pela sua função. “A descrição numa prosa artística serve para a realização dos efeitos artísticos; no romance policial, ela serve unicamente para contar”, conclui Pavličić (p. 44).

No romance policial, continua esse autor, a personagem central, o herói, necessariamente possui poder e inteligência. Mas, Pavličić também considera o seguinte:

“Por outro lado, o caráter desses heróis possui algumas propriedades de caráter bastante não-policial, que são descaradamente expressas. Eles são tímidos, auto-conscientes, absortos em seus problemas familiares, têm um específico senso de humor, sofrem de solidão. Qualquer dessa qualidade aparece, é sempre tão destacada que é marca crucial duma personagem.” (PAVLIČIĆ, 2008, p. 63; tradução minha)

O investigador no romance policial é sempre excêntrico, para ser mais persuasivo, simpático. Ou, por outro lado: as pessoas muito inteligentes são excêntricas para serem lembradas com maior facilidade pelos leitores e para lhes dar um pouco de conteúdo humano autêntico. O investigador é “estranho” para que o leitor possa identificar-se com ele. (ver PAVLIČIĆ, p. 68-69) Os investigadores nos romances policiais são “terrivelmente solitários”. Sendo que o investigador precisa ser diferente daqueles cujo destino é o tema de investigação, ele não deve ter uma família, tendo em conta que a grande maioria das histórias de romances policiais acontecem na família. “A família é um verdadeiro palco de crime, por isso o investigador nesse palco deve ser o estranho.” (PAVLIČIĆ, 2008, p. 192) Os enigmas da família interessam muito os leitores, porque neles é mais fácil identificar tais problemas. A história de herói-detective “hiperbólico” foi condenado a hipérbole porque lida com o crime,

que é sempre em si hiperbólico. Se o herói não é hiperbólico, o crime será mais interessante do que ele. (ver PAVLIČIĆ, 2008, p. 64)

Com base nas reflexões desses vários autores, concluímos que, em geral, existem elementos que fazem um bom romance policial – as personagens previamente determinadas, algumas especificidades do caráter dessas personagens, e sobretudo a economia do texto, ou seja a expressão funcionalizada, são as marcas essenciais que se podem, em regra, encontrar em qualquer romance desse tipo.

5.3.3. Análise:

Como já foi dito, o romance *Agosto* possui elementos comuns de romance policial. Por exemplo, a existência de mistério ou crime. No romance, temos vários crimes mencionados, mas só um principal é investigado. A vítima do crime é o indutrial Paulo Gomes Aguiar e o investigador, que nesse caso é policial, é o comissário Mattos. Os criminosos são o Chicão, como o principal criminoso, e o seu mandante Lomagno.

O espaço é limitado, os eventos são comprimidos em tempo (26 dias do mês de agosto). O autor Igor Mandić considera que o assassinato representa um corte entre o passado e o presente, o tempo como que está dividido em duas épocas: uma antes e uma depois do assassinato. A investigação tem lugar no presente, mas a ação inteira dirigida na busca por motivos do assassinato se baseia na época anterior. Lembramos aqui as palavras dele: “Pesquisa do passado é, por conseguinte, um elemento essencial do mecanismo do romance policial.” (MANDIĆ, 1985, p. 110)

Sobre os heróis desse tipo de romance, Pavličić, já dissemos, considera que são inteligentes, mas também tímidos, auto-conscientes, absortos em seus problemas familiares, têm um específico sentido de humor, sofrem de solidão. Nos excertos do romance podemos ver como o comissário Mattos lida com as mulheres:

Atendeu o telefone.

“Voce quer me ver hoje?”

Era Salete. Sentiu um curto desejo, que logo passou. Aquele não era um bom dia. Além de tudo estava com azia.

“Estou cansado.”

“Voce não está pensando em mim?”

“Não estou pensando em nada.”

“Voces da policia estão sempre pensando em alguma coisa.” (FONSECA, 2005, p. 24)

“Posso abraçar você?”

“Pode.”

Alice abraçou Mattos.

Dormir abraçado com uma mulher era uma coisa cansativa e desagradável para Mattos. Uma mulher agarrada nele não o deixava pensar direito. (FONSECA, 2005, p. 231-232)

“Olhou Alice dormindo ao seu lado, mas logo tirou os olhos do rosto da mulher. Ver Alice dormindo lhe pareceu uma indignidade, uma invasão grosseira da intimidade de uma pessoa indefesa. Ele não suportava que o vissem dormindo; desde menino, quando morava na casa dos pais, era o primeiro a se levantar; detestava ser surpreendido dormindo até mesmo por sua mãe. Sempre que dormia com alguma mulher acordava antes dela.” (FONSECA, 2005, p. 219)

“Ouça, eu já tenho duas mulheres e não sei o que fazer com elas. Tenho as mãos e o coração cheios.”(FONSECA, 2005, p. 261)

A característica mais comum entre esses tipos de personagens é a teimosia da personagem central, o que vai provar o trecho seguinte:

“Porra, Padua, o xadrez já esta cheio de pobres-diabos e você ainda quer botar mais infelizes la dentro.”

“Infelizes! Puta merda, você é um cabeça-dura.”

“Você também.” (FONSECA, 2005, p. 56)

O investigador no romance policial é sempre excêntrico, para ser mais persuasivo, simpático:

“O sujeito presto custa um dinheirão a sociedade, cumpre algum tempo de cadeia e sai pior do que entrou.”

“Então o senhor acha que nem ladrões nem assassinos deveriam ser presos? (...)”

“Se o sujeito for um risco grande para a sociedade, um criminoso psicopata, coisa assim, aí o cara tem que ser tratado apenas.”

“E a família da vítima?”

“Foda-se a família da vítima. Você fala como se estivéssemos no século XVIII, antes de Feuerbach. A pena como vingança. Você devia ter estudado melhor esta merda na faculdade.”

(...) O investigador acreditava firmemente que pessoas obsessivas, como Mattos, não deviam ser da polícia ou ter qualquer tipo de autoridade.” (FONSECA, 2005, p.198)

Mattos não se consegue adaptar à cultura da delegacia, está muitas vezes insatisfeito, quer promover melhores condições para os presos. Tem algumas atitudes que assustam os colegas como, por exemplo, bater a cabeça na parede quando não pode descobrir a verdade. O que sobre ele pensa seu subordinado, Rosalvo, podemos ver no fragmento seguinte:

“Na verdade Rosalvo tinha medo do comissário. Estava certo de que Mattos não regulava bem, as caretas que fazia, a greve maluca que tentara promover, aquela coisa de sair desarmado nas diligências, e principalmente a mania de não levar grana do bicho – porra, o cara andava de lotação, nem automovel tinha e desprezava o levado dos banqueiros! Era preciso tomar cuidado com o homem.” (FONSECA, 2005, p 45)

A teórica Bittencourt Faraco considera que “é justamente a ética de Mattos que o atrasara na descoberta do criminoso”. (ver BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 107) Rosalvo sugere ao comissário, nas primeiras páginas do romance, que converse com a cafetina do bordel mas por ética, ele recusa-se. É o que vemos neste trecho do romance, destacado também no artigo da Bittencourt Faraco:

“(...) Seria bom a gente conhecer uma das putas que o senador está comendo. “

“A vida sexual do senador não me interessa.”

“Eu também não gosto de fuçar a vida sexual de ninguém. Mas o senador deve ser desse tipo de miche que gosta de contar vantagens para as garotas na carotas na cama, tomando champanhe. Muitas vezes conseguimos informações úteis.”

“Voce não tem a menor noção de ética, Rosalvo.” (FONSECA, 2005, p 45)

Por outro lado, Žmegač disse que ao detective pertence a principal, e certamente a palavra final no romance, a solução do enigma. Mas nesse livro não é o caso: a personagem principal, comissário Mattos é morto no final. Por esse fato o romance *Agosto* não é o exemplo clássico dum romance policial. Em *Agosto* há um investigador simples, que não é como a “máquina de pensar” de Poe ou Doyle. Também, ao contrário do romance policial tradicional – o mundo continuará sem ordem, seja o criminoso eliminado ou não. Gustavo Forero Quintero destaca precisamente isso, que no romance não se restabelece nenhuma

ordem na história, e é isso um detalhe mais o que o distingue do romance clássico detetivesco. (QUINTERO, web)

A personagem central no *Agosto* não é simples, não pertence, no totalidade, a nenhum tipo.

“Se no romance policial clássico, ou de enigma, Dupin, Holmes e Poirot têm imunidade, seguem a cartilha da dedução lógica e são, “máquinas de pensar” e se no romance noir, em que o detetive é humanizado ao ponto de ser tão corruptível e passível de cometer um crime quanto o contraventor que ele procura, o comissário Mattos, de *Agosto*, consegue, num só tempo, opor-se e aludir às duas figuras detetivescas, por si só já contraditórias.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 102)

Ademais, a teórica Bittencourt Faraco adiciona o que ela considera que é o maior problema na investigação de Mattos:

“De fato, o apego à dedução lógica é justamente o que destruirá a investigação de Mattos. Embora critique a si mesmo por, de repente, estar cheio de certezas, essa lógica de associar o criminoso da esfera política ao autor de um crime aparentemente privado é justamente o que o fará perder tempo.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 103)

Em *Agosto*, o comissário se mostra distinto em relação ao detetive noir. Ao contrário de investigadores que aparentam ser corruptíveis, Mattos parece utópico ao querer realizar um julgamento justo; num certo ponto mandará soltar os presos e prender aqueles que deviam garantir a segurança e a ordem, os policiais. Talvez seria interessante destacar que ele tomou essa decisão logo depois de ver Getúlio Vargas morto no Palácio do Catete. Nos trechos seguintes é destacado um curto diálogo entre Mattos e um colega sobre esse tema, e depois o momento quando ele os solta.

“Você vai soltar os vagabundos que preendi no meu plantão?”

“Se achar que devo soltar, solto.”

(...) Pádua havia pensado em matar aquele idiota do Mattos na primeira vez em que soltara os bandidos que prendera, mas se controlara ao saber que o cara não levava dinheiro de ninguém, era aquela coisa rara no Departamento, um perfeito asa-branca. (FONSECA, 2005, p. 56)

Os presos se espremeram na parede quando Mattos entrou na cela. O cheiro repugnante da pobreza, de sujeira, de doença fortaleceu ainda mais a decisão do comissário.

“Todo mundo para fora”.

Os presos não entenderam a ordem do comissário e continuaram imóveis dentro do xadrez.

“Pra fora!”, gritou o comissário. Seu estômago ardia. [...].

Um a um os presos foram saindo em silêncio. Pareciam ratos fugindo. (FONSECA, 2005, p. 318)

Uma úlcera gástrica, ou tantas vezes mencionada dor de estômago, incomoda o comissário Mattos. Essa doença talvez possa ser vista como uma resposta de não aceitação das condições em que ele vive. Ele está consciente de que não pode melhorar o mundo. Problemas de trabalho, complicações com as mulheres, a corrupção presente, parece que todo o mal lhe acontece a ele, logo depois migra para o seu corpo físico, provocando o sofrimento e a úlcera.

Mattos tirou um Pepsamar do bolso, enfiou na boca, mastigou, misturou com saliva e engoliu. Ele cumprira a lei. Tornara o mundo melhor? (FONSECA, 2005, p. 36)

“Doutor, o senhor nao entendeu. Nao sou contra o jogo do bicho. Sou contra os policiais corruptos. Como me disseram que o senhor é um homem honesto, resolvi fazer minha denúncia ao senhor.”

“Você acha que vou acreditar nisso?”

“O juiz vai.”

O estômago de Mattos começou a doer. (FONSECA, 2005, p. 134)

Durante o jantar Salete disse que “estava morrendo de saudades.”

“Estivemos juntos ontem”, disse o comissário.

“Mas não fizemos nada... Você estava com dor de estômago...”

“Continuo com dor de estômago.” (FONSECA, 2005, p.10)

No final, observa-se que a obra *Agosto* não possui uma das suas características mais relevantes de um romance policial, o sucesso do investigador. Muitos casos de assassinatos não são esclarecidos. O fracasso do comissário surge como sinal da impossibilidade de bater desonestidade. A personagem central, Mattos, morre no final, o que podemos ver no trecho seguinte:

Mattos virou-se e viu Chicão ao lado da vitrola apontando um revólver para ele.

“Diga adeus à sua garota”, gritou Chicão, para ser ouvido acima do som da vitrola.

Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu ao chão, morto pelo disparo de Chicão. [...].

Chicão colocou o cano do revólver sobre o seio esquerdo de Salete e apertou o gatilho. (FONSECA, 2005, p. 334)

O tema sobre o qual fala Fonseca é a violência e a corrupção. Christiane de Sousa Viana no seu artigo *Denúncias sociais e corrupção na obra: “Agosto” de Rubem Fonseca* mostra vários exemplos interessantes. Alguns deles vão ser destacados aqui.

Podemos começar com os membros do governo, inclusive o chefe da guarda pessoal do presidente, homem de sua confiança, que intermediavam negociações feitas e por causa deles é que acontece o primeiro assassinato ficcional da narrativa.

Uma personagem fictícia, o senador Vitor Freitas é um exemplo interessante para entender melhor de que maneira se mostra essa corrupção e oportunismo, porque ele pode ser visto como um símbolo de vários tipos de corrupção e falta de caráter (ver VIANA, 2009, p. 5). Ele é um político sem escrúpulo. Vale destacar que esta personagem representa um senador real dentro do governo, mas Fonseca alterou seu nome no romance.

O leitor facilmente poderia pensar que num romance policial os que vão ser honestos e justos são, se nenhum outro, os policiais. Mais nem com eles é o caso. O jogo do bicho é uma das infrações mais mencionadas por Fonseca, precisamente na área policial. Para não reagir, propina era entregue à maioria dos policiais. O comissário Mattos é o único que não quer aceitar e que permanece honesto acima de tudo, mesmo que fique pobre, não tinha carro, e o salário dele evidentemente era baixo.

A namorada do Mattos, Salete, é também vítima inocente do sistema corrupto, do mundo podre. Para não ser semelhante à sua pobre mãe e para ter uma vida melhor, tem que ganhar dinheiro com o seu corpo.

Afinal, o criminoso Alcino que matou o major Vaz, também fez o crime por dinheiro: aceitou matar um homem porque recebeu a promessa de receber dinheiro.

Pode-se dizer que a miséria em que o povo vive é, na maioria, consequência da corrupção dentro do Estado. E consequências desses dois são violência e crime, os motivos principais dos romances policiais e dos romances de Rubem Fonseca.

Acrescentamos, finalmente, alguns pensamentos sobre a questão do gênero. De acordo com Anelise Felipina Kehl, Rubem Fonseca apresenta as características de um romance policial além de usar fatos e personagens históricas ao apresentar tramas laterais típicos da narrativa policial. (KEHL, 2003, p. 29) Também, ela encaixa esse romance numa específica modalidade do romance policial:

“O modelo narrativo aproveitado por Rubem Fonseca corresponde ao roman noir pela presença do detetive (à la Philipe Marlowe, de Chandler), pela tensão e ou cumplicidade entre a lei e o crime organizado e as encenações típicas como a excepcionalidade de um assassinato, ou uma série de assassinatos, a investigação fática fundada sobre os indícios, etc. João Luiz Lafetá afirma que Rubem Fonseca, ao procurar o exemplo de policial americano, Hammett e Chandler, “encontrou a forma adequada para uma das variantes contemporâneas do romance das desilusões perdidas, com seu deceptive realismo, seus heróis sombrios e desencantados, ora taciturnos como o Comissário Mattos, do romance *Agosto*. Isso permite que *Agosto* seja lido como romance policial.” (KEHL, 2003, p.15-16)

Além disso, quando se analisa o romance *Agosto*, pode-se talvez falar sobre uma modalidade em literatura, chamada “historical crime fiction”. John Scaggs no seu livro *Crime fiction* considera que comum à maioria dos estudos críticos dessa “ficção histórica de crime” é a identificação de paralelos significativos entre as duas pessoas, ou seja entre o detetive e o historiador. Mais, não apenas os críticos literários, mas os historiadores também, têm reconhecido os paralelos entre esses dois. É assim que o historiador Robin Winks faz comentário sobre as semelhanças entre o trabalho de historiadores e de detetives fictícios: “O historiador deve recolher, interpretar e explicar as suas provas por métodos que não são muito diferentes das técnicas empregadas pelo detetive, ou pelo menos o detetive na ficção.” (SCAGGS, p.122-123)

Em termos gerais, existem dois tipos de *historical crime fiction*, mas já Scaggs (p.125) adverte: “as definições não são sempre claras, porque dentro de cada tipo várias permutações são evidentes.” O primeiro, e o tipo cada vez mais comum, “é a ficção de crime que está inserida inteiramente em algum período histórico particular, mas que não foi escrita durante esse período” (Murphy 2001, p. 247 apud SCAGGS, 2005, p. 125). Scaggs (p.125) dá os exemplos: os romances de Raymond Chandler e Walter Mosley têm lugar no mesmo local e em aproximadamente no mesmo tempo, ou seja Los Angeles na década de 1940 e 1950. O que é diferente é que os romances de Chandler foram escritos contemporaneamente com a sua configuração, mas eles não se qualificam como ficção crime histórico, enquanto Mosley, escrito no momento presente, faz. O segundo tipo de ficção histórica de crime é explicado

como história que tem um detetive contemporâneo investigando um incidente mais ou menos remoto, em vez de muito recente, passado. Este tipo de ficção é muitas vezes chamado de "ficção de crime trans-histórica", uma vez que é caracterizada por transições do presente para o passado. (SCAGGS, 2005, p. 125)

Segundo essas definições, o *Agosto* pertenceria ao primeiro tipo que se refere à ficção de crime definido inteiramente em algum período histórico particular, mas que não foi escrito durante esse período. A obra foi escrita em 1990, enquanto que o ano em que a acção da narrativa ocorre, é o ano de 1954.

Um outro tipo de narrativa onde se pode alinhar a obra *Agosto* seria o género híbrido policial-histórico.

Segundo Zilá Bernd (Bernd *apud* BITTENCOURT FARACO, 2011, p.72), a palavra híbrido vem do grego *hybris*, “cuja etimologia remete a ultraje – ultraje de ultrapassar fronteiras, ato passível de punição imediata pelos gregos.” O termo pode ter sido utilizado originalmente como sinónimo de monstruoso, fora do comum. Podemos perguntar o que têm em comum esses dois géneros? Faraco propõe as seguintes respostas: para começar, é possível que o romance policial seja uma espécie de “derivação de romance histórico, no sentido de que o primeiro nasceu como um registro, ainda que fantasioso, de fatos criminosos que passaram a se tornar comuns nas cidades urbanizadas.” Além disso, o romance histórico se fortalece paralelamente com desenvolvimento do romance policial, no século XIX e “ambos são considerados herdeiros da tradição realista, exemplares de uma mesma abordagem epistemológica.” (ver BITTENCOURT FARACO, 2011, p.73)

Bebiano (Bebiano *apud* BITTENCOURT FARACO, 2011, p.73) acrescenta que

“ambos investigam mistérios e, a partir de fragmentos opacos, (re)constrõem narrativas com sentido. (..) Em ambos os géneros há uma suspeita de quem está no poder, e uma (crescente) tendência para estabelecer ligações entre o mundo da política e o submundo da crime; estes deixam de ser dois, com separados, mas um, com duas faces. Parte do trabalho – eu diria, da missão – tanto do historiador como do detetive, seria justamente o de denunciar essas ligações. (...)”

O híbrido policial-histórico não é um fenómeno novo, continua a autora Bittencourt Faraco *apud* BEBIANO, 2000. Esse tipo de romances caíram, ao longo de décadas, no esquecimento assim como o romance histórico. “Seu retorno foi impulsionado na década de 70, por Ellis Peters. Mas foi Umberto Eco quem trouxe certa legitimidade académica ao

policial-histórico, com seu bem-sucedido *O nome da Rosa* (1980), que trata da investigação de uma série de assassinatos de monges na Itália de 1327.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p.75)

Uma citação sobre semelhança do romance de detetive e o romance histórico auto-reflexivo disse que ambos têm uma dupla história:

“O policial relata o crime cometido antes de a narrativa do romance começar, mas o roteiro principal lida com esse crime encoberto. Do mesmo modo, o romance histórico auto-reflexivo relata uma série de eventos que tiveram lugar no passado, mas foca no modo como esses acontecimentos são compreendidos e explicados em retrospecto. Ambos se preocupam em compreender o passado através da interpretação.” (WESSELING *apud* BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 77)

Podemos concluir que a hibridização entre romance policial e romance histórico, em *Agosto*, confirma a hipótese de que os elementos do romance policial como a investigação e as personagens de criminosos e de detectives, “põem em dúvida a concepção da história como um relato de sentido único.” Bittencourt Faraco destaca que o elemento policial aqui poderia ter “a função de representar a dúvida e de desestabilizar o conforto de uma única versão.” (BITTENCOURT FARACO, 2011, p. 121)

6. Conclusão

O presente trabalho tratou da análise do romance *Agosto*, obra do autor brasileiro Rubem Fonseca. Essa análise pretendeu mostrar que o romance *Agosto* é uma mistura de dois gêneros que se justapõem: o romance policial e o romance histórico. O desenvolvimento deste trabalho se propôs a compreender as principais características desses dois gêneros. No princípio, foi apresentada a vida do escritor, suas obras mais famosas e os motivos dominantes que nelas são tratados. O estilo de Fonseca marcado com temas como violência, crimes e erotismo é um exemplo do estilo de “literatura brutalista”. Para uma maior aproximação do romance, foi indispensável apresentar uma breve sinopse. O romance é composto por vinte e seis capítulos, cada qual representa um dia do mês de agosto do ano 1954. A narrativa histórica da história do Brasil na era de Getúlio Vargas, que é bem conhecida pelos historiadores, acompanha a narrativa ficcional, uma trama sobre o assassinato de um industrial rico encontrado morto no seu apartamento. As duas tramas aparentemente desconectadas, têm em comum muito mais do que parece à primeira vista. A narrativa começa e acaba com o crime; a personagem principal no fim morre. Para fundamentar o presente trabalho, ressaltamos que a literatura e a história desde os tempos antigos caminharam lado a lado e que é muito difícil deslindar fronteiras. Foi no século XIX que o discurso histórico foi elevado à categoria da ciência. No nosso trabalho, compararam-se alguns acontecimentos e as pessoas reais descritas nas versões oficiais com a versão literária do romance apontada sob o ponto de vista do literato Fonseca. Analisando essa questão, pode-se constatar que nem nesta obra podemos estabelecer forte limite entre a história e a ficção. De fato, elas se complementam para que se realize a verossimilhança da narrativa. Os fatos históricos aparecem no romance, são apresentados para contextualizar a narrativa, mas não são completamente fiéis à história. Contudo, não há a pretensão de acrescentar novos episódios ou negar acontecimentos. Depois, devido ao fato de alguns teóricos considerarem que o romance *Agosto* é o clássico romance histórico, primeiro foi tratado o gênero desse romance, sua origem e suas características mais conhecidas. Mostramos que a origem do gênero já começou na antiguidade grega com as obras de Homero e as epopeias clássicas, mas que o romance histórico em sua forma clássica foi criado pelas mãos de Walter Scott, durante o romantismo,

no início do século XIX. Contudo, o acento desse trabalho foi colocado no género do romance policial, que foi analisado nas páginas seguintes. Acredita-se que seu surgimento se deu com Edgar Allan Poe, o escritor americano, autor da obra *Os crimes da rua Morgue*. Arthur Conan Doyle e Agatha Christie são também autores cujos nomes é preciso mencionar quando se fala sobre género do romance policial. No Brasil, a primeira obra publicada deste género, *O Mistério* de Coelho Neto, Afranio Peixoto, Medeiros Albuquerque e Viriato Correa, foi publicada, em folhetim, cem anos depois. Geralmente este género está dividido em duas grandes categorias. O primeiro é o romance policial clássico, relacionado com escritores da Inglaterra, e o segundo, o romance policial moderno, ligado aos escritores norte-americanos, também conhecido como “roman noir” ou “hard-boiled”. Sobre a estrutura do romance policial escreveu-se muito, contudo, as regras mais conhecidas para organizar um romance policial são aquelas de Van Dine, ainda que os romances contemporâneos com elas tenham pouco em comum. Os autores croatas, Viktor Žmegač e Pavao Pavličić, nos seus livros também tentaram descrever o que é necessário para escrever “um bom romance policial”. Tomando como base as características fundamentais descritas por eles, analisámos os elementos do romance *Agosto*: o detetive, a investigação, o criminoso e o crime. Aqui se pode ver que, entre outras, a diferença mais significativa no *Agosto*, ao comparar com qualquer outro romance policial clássico, seria talvez o fato de que a personagem central, o detetive, morre no final. Na sequência do nosso trabalho, abordámos mais uma forma ficcional onde se entrelaçam história e crime, a chamada “historical crime fiction”. Aqui se observa a existência de dois tipos de narrativa, o primeiro que se refere à ficção de crime que está inserida inteiramente em algum período histórico particular, mas que não foi escrita durante esse período, e o segundo, abrangendo a ficção com um detetive contemporâneo que investiga um incidente mais ou menos remoto. De acordo com estas características, o *Agosto* pertenceria ao primeiro tipo; a obra foi escrita em 1990, enquanto que o ano em que a acção da narrativa ocorre é o ano de 1954. Ao finalizar, evocámos um outro tipo de narrativa onde se podia alinhar a obra *Agosto*. É o género híbrido policial-histórico, e é, depois da revisão concisa da literatura, provavelmente essa a solução mais aceitável quando se tenta responder à questão do género da obra *Agosto*.

Para concluir, digamos que Fonseca, ao produzir o romance, ultrapassa as possibilidades dum género, funde texto e contexto e revela vários aspectos da sociedade de uma época de grande importância na história política brasileira. Sendo assim, pretendeu-se

com este estudo mostrar que *Agosto* espelha muitas das características do romance policial, mas também algumas do romance histórico. Talvez tenha sido precisamente essa inovação híbrida que contribuiu para o grande sucesso dessa obra que desde início foi bem recepcionada pela crítica literária, interessante para os leitores e conhecida no mundo inteiro.

7. Bibliografia

Alves, Rebeca. (2010) “A literatura policial na contemporaneidade: Uma leitura dos textos de Rubem Fonseca.” *Miscelânea, Assis*, vol.8, jul./dez. 2010.

Bittencourt Farraco, Marriana. (2011) “A lupa caleidoscópica: o híbrido policial-historico em *Agosto*, de Rubem Fonseca, e *Santa Evita*, de Tomas Eloy Martinez.” São Paulo. Disponível em: <http://www.arcos.org.br/artigos/a-lupa-caleidoscopica-o-hibrido-policial-historico-em-agosto-de-rubem-fonseca-e-santa-evita-de-tomaz-eloy-martinez/> Acesso em 29. mar. 2017.

Donato, Hernâni. (2000) *Brasil 5 séculos*. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes.

Esteves, R. Antônio. (2010) *O romance historico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Edunesp.

Fonseca, Rubem. (2005) *Agosto* São Paulo: Companhia das Letras.

Kehl, Anelise Felipina (2003). E se não fosse bem assim? *Agosto* de Rubem Fonseca. (Dissertação de mestrado) Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24473/D%20-%20KEHL,%20ANELISE%20FELIPINA.pdf;jsessionid=BC927E106A6AE4E25B1DE623C8653419?sequence=1>

Acesso em 29. mar. 2017.

Knight, Stephen. (2004) *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*, Palgrave Macmillan.

Lasić, Stanko. (1973) *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Liber.

Lukács, György (1986). Društveno historijski uvjeti nastanka historijskog romana u *Roman i povijesna zbilja* : izbor radova, Zagreb: Globus.

Mandić, Igor. (1985) *Principi krimića: konture jednog trivijalnog žanra*. Beograd: Mladost.

Nemec, Krešimir. (2003) „Historiografska fikcija”, u: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga.

Patrezi, Tássia Bellomi. (2009) Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca. 2009. 122 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91545> Acesso em 29. mar. 2017.

Pavličić, Pavao. (2008) *Sve što znam o krimiću*. Zagreb: Ex libris.

Priestman, Martin. (2010) *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge university press.

Quintero, Gustavo Forero. Agosto, de Rubem Fonseca e o Varguismo no Brasil. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/download/6136/4181> Acesso em 29. mar. 2017.

Scaggs, John. (2005) Historical crime fiction, u: *Crime fiction*. London; New York: Routledge.

Skidmore, Thomas E. (2003) *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e terra.

Viana, Christiane de Sousa. (2009) Denúncias sociais e corrupção na obra *Agosto* de Rubem Fonseca. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5216/o.v9i12.9438> Acesso em 29. mar. 2017.

Žmegač, Viktor. (1976) *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.

